

Létjogosult -e a cinéma vérité?

A Filmvilág legutóbbi száma több cikkben is foglalkozik a dokumentumfilm legújabb — általában cinéma véritének nevezett — irányzatával. Ezek a cikkek különböző oldalról közelítve taglalják, az irányzat eredményeit és hiányosságait. Mégis, a közöttük legjelentősebb — »Filmigazság — életigazság« című — több vonatkozásban elmarasztaló ítéletet hoz. Az irányzat negatívumaként említi a lemondást a film művészeti eszközeinek használatáról, a hitelesség csökkenését, a jelentéktelen részletek eluralkodását stb.

Ez az elmarasztalás abból fakad, hogy a cikkíró egyszerűen nem törekedett kellőképpen az új irányzat kísérleti jellegének tisztázására és azoknak a csíráknak fellelérésére, amelyek kifejlődve pozitív eredményt adhatnak; s másrészt némileg elvonatkoztatta ezt a mozgalmat a fejlődés egészétől, s így olykor szem elől tévesztette történelmi kialakulásának körülményeit.

Ehelyett formálisan összehasonlítja a filmművészet különböző korszakainak és irányzatainak alkotásait. »Tudjuk, hogy a gyönyörű Louisiana Story operatőre volt, ahol elegendő alkalma lehetett a természet és tárgyak iránti alázatára, néma és odaadó figyelemre szokni, a dolgok realista teljességének titkait keresni« — mondja Richard Leacockról, nem gondolkozva el azon, hogy miért nem követte Robert Flaherty hagyományait. Pedig ezt már Sadoul elég pontosan meghatározta: »Flahertynek is alkalma volt végre, hogy hazájában forgathasson egy filmet, a Louisiana Storyt, amelyet a Standard Oil pénzelt. A vállalat nem engedte meg neki, hogy az olaj valóságos problémáit felvesse. A mocsárvilág kristályos finomsága, a szerinte érintetlen erdők titokzatos varázsa, az olajfúrók hatalmas ipari szimfóniája, egy tizenkét éves vadász friss bája a pásztoridill időtlen szépségével ha-

tott, bármilyen anakronisztikus volt is ez a mi szenvedélyunktől tépett világunkban.« (Georges Sadoul: A filmművészet története. Gondolat, 1959. 414. oldal.) Leacock éppen ezért nem leshette el ebből a filmből »a dolgok realista teljességének titkait«, éppen ezért kellett más módszert választania, amelyben ha nem is akart »abszolút hegemoniát adni a valóságnak«, (lásd az idézett cikk végét), de legalább meg akarta szüntetni a művész abszolút hegemoniáját a valóság felett, amely a valóság meghamisítását tette lehetővé.

Egy ilyen reprezentatív szembeállítás azonban egyik irányban sem lehet megfelelő következtetések levonásának alapja, nem pótolhat legalább egy vázlatos történelmi áttekintést, amely kezdetül akár a »Louisiana Story« szerzőjével — Flahertyvel is.

Az ő »Nanook, az eszkimó« (1922) című filmje volt a riportfilm-műfaj első nagyjelentőségű alkotása. Ebben a filmben nem a művész, hanem a valóság uralkodott. Ennek elensúlyozására Flaherty a következő filmjeiben (»Moana«, »Tabu« stb.) már nem az ábrázolt dolgok egyedisége kifejezésére törekedtek, hanem szépségük kidomborítására. Így eljutott a játékfilmre emlékeztető dramaturgiai konstrukcióig. Ebből fakadt, hogy a valóságot mint egy nyersanyagként használta fel, amelyből mint művész — ha nem is teljes szabadsággal, de igen kietlenül — saját véleményét formálhatta meg.

A művészi általánosítás hasonló módjához jutott el Dziga Vertov is egészen másjellegű művében, a »Filmszem«-ben (1924) majd később az »Előre Szovjet« és »A világ hatodrésze« című filmjeiben. Itt is a művész formáló készsége lépett előtérbe. De a Flahertyre jellemző plasztikus eszközök helyére (amelyekkel ő a szépség érzékeltetésére szolgáló felnagyítást végezte) inkább a ritmikus eszközök léptek. Vertov

ugyanis a lényegét a politikai és gazdasági síkon kereste, és az összefüggéseket éppen az egyes valóságos dolgokat ábrázoló képek alkotó kombinálásával, egymásmellé helyezésével stb. találta meg.

Igy jött létre a dokumentumfilm műfaja, amelynek alkotásai már nem egyedi dolgokról akartak képet adni, mint a riportfilm, hanem egy-egy politikai, gazdasági, etikai, pedagógiai stb. jelenség lényegét dokumentálták a képekkel. S ugyanakkor kifejlődött a dokumentumfilmek egy lírai irányzata, amely nem a lényeg feltárására törekedett, hanem a jelenség szépségének megmutatására.

Flahertyn kívül ennek a lírai műfajnak a kiteljesedését jelzi például Walter Ruttmann: »Berlin, egy nagyváros szimfóniája« című műve vagy méginkább Joris Ivens: »Eső« című alkotása. Még jellemzőbb volt azonban a dokumentumfilm műfajának az a kiteljesedése, amely Viktor Turin »Turkszib«, Jean Vigo: »Nizáról jut eszembe« című alkotásain keresztül az angol dokumentumfilm-iskolában ment végbe (az iskola kezdőfilmje: John Grierson: Heringhalászok). Ebben a kiteljesedésben összegeződtek az eredmények. S nemcsak az angol termelőerők grandiózusságát voltak képesek megmutatni ezek a filmek, hanem a munka szépségét is.

Csakhowy ezek az eredményeket az adott módszerekkel együttjáró tényezők korlátozták is. Sadoul már erre is rámutatott: »...filmjeik inkább leíró s nem elemző jellegűek. Az iskola legsikeresebb alkotása, az »Éjjeli posta«, a munka lírai dicsőítése, de már nem tárja fel azokat a körülményeket, amelyek mellett ez a munka folyik. Az emberi gesztusok, a váltókarok mozgása, a képeket magyarázó külső szöveg, a tovasuhanó sínpárok, a homályba vésző tájak: csupa olyan elem, amely hangokból és mozgásokból álló mozaikká egyesül. Az iskola konformista korlátai — amelyeket részben a filmek finanszírozása okozott — még feltűnőbbek, amikor általános jellegű problémákat vizsgál.« (i. m. 326. old.) Sadoul itt helyesen mutat rá arra, hogy a dokumentumfilm klasszikus variánsait bizonyos fokú

külsőségesség jellemzi, amelynek következménye a dolgok lényegének ábrázolásában a mechanikusság és az alkotói önkény. Nem egyszer a művész odáig jutott, hogy szerepét nem a lényeg feltárásában látta, hanem a valóságtól függetlenített mondanivalója illusztrálásában, a valóság önkényesen kiválasztott képei által. Leni Riefenstahl: »Az akarat diadala« című filmje, a német nemzeti szocialista párt müncheni kongresszusáról, jól mutatja ezt. (Különösen akkor, ha összevetjük Paul Rotha: »Hitler élete« című filmjével, amely az előbbi sok részletét felhasználja egy ellentétes mondanivaló illusztrációjául.) Méginkább nyilvánvalóvá tette ezt a tanulságot a háborús propaganda filmek. Perry Wolff: »Kamikaze« című dokumentumfilmje például az atombomba ledobását igazolja. Nem véletlen, hogy a művész »abszolút hegemoniája« a hitelvesztéshez vezetett. Az alkotó szabad elgondolásait illusztrálták a valóság képei, de nem garantálták az elgondolások igazságát, sőt eltakarták az esetleges torzításokat. S ez természetes is, hiszen már Lev Kulesov rájött, hogy ugyanazoknak a képeknek a segítségével előállítható

Jelenet Cassavetes filmjéből, a »New York árnyal«-ból





Jean Rouch a »Rose és Landry« egyik jelenetét forgatja

egy város elfoglalása és győzelmi ünnepe. A klasszikus dokumentumfilm tökéletességig csiszolt módszérének ezek a nyilvánvaló korlátai váltották ki az új törekvések megjelenését. Persze ez az okozati kapcsolat nem ilyen közvetlen és egyenes vonalú.

Az új irányzat kialakulásában közrejátszott az a társadalmi szituáció is, amely a negyvenes évek végére és az ötvenes évek elejére, főleg a hidegháborús, kommunista-ellenes hangulat hatására kialakult. Ez nagymértékben akadályozta a realista törekvések kibontakozását a kapitalista játékfilmgyártáson belül, az alkotók egyrésze a dokumentum- és riportfilm műfajai felé fordult. Ebbe az irányba hatott a régi típusú játékfilm válsága is, mint a neorealizmusa és a francia filmiskoláé. Nagy jelentőségük volt bizonyos technikai eredményeknek — mozgékonyabb kép- és hangfelvevő berendezéseknek, érzékenyebb filmeknek stb. — is.

Nehéz közös vonásokkal jellemezni ezt az irányzatot, nemcsak a különböző alkatú és világnézetű művészek részvétele miatt, hanem azért is, mert kísérleti stádiumban lévén ál-

landó változásban van. Sok mozzanat utal benne vissza a korábbi módszerre, sok még a nyers, vagy éppen sikertelen alkotás.

Az ide tartozó művészek közül legjelentősebbek: Richard Leacock (»Primary, »Cuba si, yenki no!« »Kenya 1961« stb.), Lionel Rogosin (»Az iszákosok utcája«, »Jöjj vissza, Afrika!« stb.), John Cassavetes (»New York árnyai«), Francois Reichenbach (»Ilyen nagy szív« stb.), Jean Rouch (»En, a néger« stb.). Ők és a többiek természetesen különböző egyéni sajátosságokat és elgondolásokat érvényesítenek. Így közös vonásokként csak a legáltalánosabbakról beszélhetünk. Az alkotók nem tesznek erőszakot a valóságon, hanem arra törekcsenek, hogy a valóság maga leplezze le önmagát, maga mondjon ítéletet saját maga felett.

A klasszikus dokumentumfilmek egyes variánsai azt a sajátosságot mutatták, amit talán átvitt értelemben deduktívnak nevezhetnénk. Bármilyen jelenséget dolgoztak fel, általános társadalmi törvényszerűségeket akartak megismertetni általa. Arra törekedtek, hogy minden egyes jelenség a nagy egészre utaljon. Pedig a jelenségek társadalmi vonat-

kozásai lényegi vonások, amelyet a felszín mindig csak többé-kevésbé utalásszerűen érzékeltet. A konkrét egyedinek a maga külsőségességében való kapcsolása a nagy általánoshoz (a társadalmi törvényszerűségekhez és jellemzőkhöz, amelyek mindig csak speciálisan érvényesülnek), elkerülhetetlenül illusztratívvá teszi a képet és hitelességét rontja le.

Az új törekvések a tárgyul választott jelenséget nem önkényesen komponált külsőségeivel kötötték az általánoshoz, hanem az adott jelenség lényegét próbálták kibontani. A hamisítás gyanúja csak akkor elkerülhető, ha a valóság tükrözésében jelen van a valóság teljessége. Ez azonban lehetetlen, hiszen egy-egy jelenség annyi egyedi vonással rendelkezik, annyi mozzanatot tartalmaz, hogy ezek felsorakoztatása gyakorlatilag megvalósíthatatlan. Egyesek kiválasztása pedig az önkényességet leplezi le, még akkor is, ha ez jószándékú. Az érzéketlen jelenségbeli mozzanatok így csak a jelenség lényegére vonatkozathatók. A »New York árnyai« néger fiúja családjához, barátaihoz, szórakozásához, támadójához stb. való viszonyában emberi lényének és a körülményeknek kölcsönkapcsolatát kell, hogy feltárja. S ebben a sokoldalúságban nemcsak a körülmények jutnak kifejezésre, hanem az egyén negatív vonásai is. Mint ahogy az egyén nem passzív terméke a körülményeknek, hanem aktív személyiség. Érzéketlenül mutatja ezt az »Iszákosok utcája« című film, de a többi is. A jelenségbeli megnyilatkozások és mozzanatok ezekben az alkotásokban nem közvetlenül a társadalomra vonatkoztatottak. Éppen ezért adták hitelesebb képét a társadalomnak. Luchino Visconti 1948-ban — a »Louisiana Storv«-val egy évben — készítette a »Vihar előtt« című filmjét, amelyben éppen a dokumentumfilmek új irányzatához nagyon hasonló módszerrel dolgozott. A trilógiának tervezett műből csak egy filmet tudott elkészíteni külső okok miatt, ez azt mutatja, hogy eléggé »értékelték« alkotása hitelességét.

A lényegnek különböző viszonylatokon keresztül való megközelítése

kihat a filmek hosszúságára is. S ez jelentősen hozzájárul a régi módszerhez szokott közönség ellenérzéséhez az új módszerű filmekkel szemben. A könnyen élvezhető külső szépség és a dialektikus törvényszerűségek illusztrálása helyett meg kell küzdenie a sokoldalú és lényegig ható ábrázolás nehézségével, sőt a kísérleti stádium miatt, nehézkességével is.

Pedig az új módszer a régebbinél nem kevésbé követeli meg a művész aktivitását. Igaz, hogy ez nem úgy érvényesül, hogy a hagyományos komponálással, vágással hozza létre az általánosítást. Ezzel a kicsit mechanikus és statikus hatású — éppen ezért könnyen élvezhető — módszerrel szemben az új irányzat képviselői arra törekszenek, hogy az ábrázolandó pszichológiai folyamatoknak megfelelően ne szakítsák meg a folyamatosságot, ne merevítsék és nagyítsák szimbolikus jelentőségűvé az egyes képeket. Az ellesetség tulajdonképpen azt célozza, hogy megtartsák a jelenségeket a maguk egyediségében és közvetlenségében, kiküszöbölve minden illusztrativságot. Leacock az amerikai elnökválasztásról készített »Primary«-ban nem a képeket vonatkoztatja egymásra, hanem a reakciókat a választási hadjárat folyamán. Hogy ezeket a maga teljességében ragadja meg, arra nem elegendő a lelkesedést, egyetértést egyes képekben kifejezni. Ehhez meg kell lenni a belső, esetleg rejtett reakciókat is.

Mindez a riport- és dokumentumjelleg újfajta kapcsolatát eredményezi. A művész egy új módszerre kényszerül, hogy mélyebbre hatoljon a valóság ábrázolásában. Ebben a törekvésében természetesen még messze van a tökéletességtől, és hibákat is elkövethet, sőt zsákutcákba juthat. Átmeneti állapotról azonban nem lehet kategorikus ítéletet mondani. Nem marasztalható el ez az irányzat sem, mint ahogy azoknak sincs igazuk, akik a hagyományosat végképp kimerültnek tartják.

NEMES KÁROLY